

Lucille Lisack, Julie Oleksiak

# **Weltmusik, zeitgenössische Musik, Tonschöpfung: Kategorien der Musik und Teilbereiche der Musikwissenschaft**

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

Lucille Lisack, Julie Oleksiak

## Weltmusik, zeitgenössische Musik, Tonschöpfung: Kategorien der Musik und Teilbereiche der Musikwissenschaft

Mit unserem gemeinsamen Vortrag wollen wir die INTRADisziplinären Ansätze der Musikforschung am Beispiel unserer eigenen Feldforschungen thematisieren. Dadurch wollen wir zeigen, wie Forschungen, die Musik in unterschiedlichen Perspektiven untersuchen, sich gegenseitig bereichern können. Dies wird auch zur Frage der Kategorisierung der Musik in Musikgattungen führen, da die Kategorien der Disziplin mit den Kategorien der Musik verbunden sind.

Nach ein paar kurzen theoretischen Bemerkungen über disziplinären Grenzen im deutschen, französischen und englischen Sprachraum werden wir zuerst eine außereuropäische Musik darstellen, die in Frankreich entsteht, und dann eine als europäisch betrachtete Musik, die in Zentralasien produziert wird.

### 1. Disziplinen der Musikwissenschaft in Frankreich und theoretische Ansätze

Vor allen Dingen ist es wichtig zu betonen, dass die französische Musikwissenschaft (*musicologie* genannt) nicht wie die deutsche in systematische und historische Musikwissenschaft gegliedert ist. Sogar die Äquivalenz zwischen Musikwissenschaft und *musicologie* ist nicht sicher. Das wurde im Buch *Musik – Kontext – Wissenschaft* von Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch und Gesa zur Nieden<sup>1</sup> thematisiert, und Tatjana Böhme-Mehner hat in ihrem Artikel im selben Buch diesen Punkt auch betont.<sup>2</sup> In der Einleitung behaupten die Herausgeber:

»Musikwissenschaft ist eben nicht gleich *musicologie*, und darüber hinaus entspricht auch die deutsche Aufteilung der Geistes- und Sozialwissenschaft oder Kulturwissenschaft nicht der der *sciences humaines et sociales*.«<sup>3</sup>

Und in einer Fußnote erläutern sie, worin sich die deutsche Musikwissenschaft und die französische *musicologie* unterscheiden:

»Dem deutschen Modell nach setzt sich das Fach Musikwissenschaft aus mehreren historisch, systematisch und ethnologisch orientierten Teilgebieten zusammen. Im französischen Äquivalent *musicologie* stehen weitestgehend musikalische Analyse und Kompositionstechnik sowie Musikgeschichte im Vordergrund. Mit diesem Schwerpunkt wird die Ausbildung von Musiklehrern gewährleistet, die an das Fach gekoppelt ist, während Fächer wie Musikethnologie und Musiksoziologie eher am Rande bzw. in gesonderten Instituten betrieben werden.«<sup>4</sup>

In Frankreich gibt es also keinen Begriff, der alle Forschungen zusammenträgt, die sich auf das Forschungsthema »Musik« beziehen. Was in Deutschland INTRADisziplinär ist, wäre in Frankreich schon INTERDisziplinär.

---

<sup>1</sup> *Musik – Kontext – Wissenschaft: interdisziplinäre Forschung zu Musik*, hrsg. von Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch und Gesa Zur Nieden, Frankfurt a. M. 2012.

<sup>2</sup> Tatjana Böhme-Mehner, »Travailler la différence ou changer la perspective? Über das Wechselspiel von Gegenstand und Methode bei der Auseinandersetzung mit Musik des 20. Jahrhunderts im deutsch-französischen Kulturvergleich«, in: *Musik – Kontext – Wissenschaft*, S. 61–70.

<sup>3</sup> Talia Bachir-Loopuyt, Anna Langenbruch, Gesa Zur Nieden, »Musik – Kontext – Wissenschaft: Interdisziplinäre Wege und Möglichkeiten«, in: *Musik – Kontext – Wissenschaft*, S. 12.

<sup>4</sup> Ebd.

Die Ecole des hautes études en sciences sociales (Paris) ist in dieser Hinsicht ein Sonderfall in der französischen Landschaft der *musicologie*. Der Studiengang mit dem Namen »musique histoire société« (Musik Geschichte Gesellschaft) versammelt geschichtliche und soziale Ansätze, die sonst der Musikwissenschaft nicht angehören. Und in anderen Studiengängen wie Anthropologie gibt es auch viele Studenten und Doktoranden, die sich mit dem Thema Musik beschäftigen. Diese Organisation der Studiengänge wird dort »INTERdisziplinär« genannt.

Dazu kommt es immer wieder vor, dass die Forschung über eine bestimmte Musikkategorie einer bestimmten Disziplin zugewiesen ist. Denis Laborde<sup>5</sup> kritisiert diese Verteilung, nach der der Soziologe *funk music* studieren würde, der Philosoph Stockhausen, der Politikwissenschaftler Victor Jara, der Wirtschaftswissenschaftler *la lambada*, der Musikwissenschaftler Beethoven und der Psychoanalytiker Glenn Gould.

Die INTRA- oder INTERdisziplinären Grenzen sind also mit der Kategorisierung der Musik in Gattungen eng verbunden, und es scheint uns aufschlussreich, beide Kategorisierungen – die der Musikgattungen und die der Disziplinen oder Forschungsbereiche – parallel zu hinterfragen. Dazu wollen wir uns erst kurz mit dem Begriff Disziplin auseinandersetzen.

Im 2006 erschienenen Sammelband *Qu' est-ce qu'une discipline?*<sup>6</sup> (»Was ist eine Disziplin?«) wird der Begriff »Disziplin« in unterschiedlichen Perspektiven und anhand verschiedener Beispiele hinterfragt. Der Ethnologe Gérard Lenclud gibt eine Definition der Disziplinen, die ihren konstruierten Aspekt betont:

»[eine Disziplin ist] eine Konvention, die sich aus einer Geschichte ergibt, die nicht die einzige mögliche Geschichte war; sie [die Disziplin] wird durch akademische Einrichtungen organisiert und nicht zuletzt von einer solidarischen Gemeinschaft unterstützt.«<sup>7</sup>

Die Disziplin hängt also vor allem von einer Geschichte und einem sozialen, politischen, ökonomischen und wissenschaftlichen Zusammenhang ab. Lenclud erinnert uns daran, dass die Disziplinen je nach dem Kontext auftauchen und verschwinden. Vom situierten Begriff der Disziplin unterscheidet er das Wissen: »die Disziplin ist dem Wissen, was die Rechtschreibung dem Schreiben ist,«<sup>8</sup> behauptet er. Auch wenn die Disziplin notwendig ist, um das Wissen zu institutionalisieren, darf sie doch kein Hindernis für Erneuerung und neue Ansätze bilden.

Um nicht mehr (oder weniger) vom Rahmen der Disziplinen abzuhängen, schlägt Laborde<sup>9</sup> vor, keine theoretischen Hypothesen, sondern Fallstudien als Ausgangspunkt zu nehmen. Damit zieht er das jetzt klassisch gewordene Buch *Penser par cas* (»das Denken durch Fälle«) von Jacques Revel und Jean-Claude Passeron<sup>10</sup> in Betracht. Es geht darum, Wissen aus verschiedenen disziplinarischen Horizonten zu sammeln, um einen konkreten Fall zu beleuchten. In dieser Perspektive ist der Fall keine Illustration für eine schon formulierte Theorie. Im Gegenteil kommt zuerst die Fallstudie, und erst dann der Versuch einer Generalisierung. Wenn dieses Verfahren auf musikalische Phänomene angewandt wird, wird es anhand der Fallstudien möglich, die Art und Weise, wie Akteure Musik herstellen, zu untersuchen. Diese Herstellung von Musik geschieht unter anderem durch die Produktion von musikalischen und musikwissenschaftlichen Einrichtungen, Musikkategorien und -gattungen, Musikorten, durch die Institutionalisierung von Berufen, die damit verbunden sind, usw. Es geht also darum, die Kunst nicht als fertiges Produkt,

<sup>5</sup> Denis Laborde, »Pour une science indisciplinée de la musique«, in: *Musik – Kontext – Wissenschaft*, S. 26f.

<sup>6</sup> *Qu'est-ce qu'une discipline?*, hrsg. von Jean Boutier, Jean-Claude Passeron und Jacques Revel, Paris 2006.

<sup>7</sup> Gérard Lenclud, »L'Anthropologie et sa discipline«, in: *Qu'est-ce qu'une discipline?*, S. 90.

<sup>8</sup> Ebd., S. 71.

<sup>9</sup> Laborde, »Pour une science indisciplinée de la musique«.

<sup>10</sup> *Penser par cas*, hrsg. von Jean-Claude Passeron und Jacques Revel, Paris 2005.

sondern »als eine Tätigkeit, als kollektive Mobilisierung zu betrachten«.<sup>11</sup> Die Aufgabe des Forschers besteht deshalb nicht darin, schon institutionalisierte Kategorien zu untersuchen, sondern »über den Prozess der Institutionalisierung der Kategorien zu arbeiten«.<sup>12</sup>

Mit unseren beiden »Fallstudien« wollen wir uns spezifisch mit der Entstehung, der Institutionalisierung, der Instrumentalisierung und der Infragestellung der Musikkategorien beschäftigen. Dazu wollen wir Perspektiven aus verschiedenen Bereichen der Musikforschung kombinieren. Wie gesagt lässt sich zwischen der Kategorisierung der Musik in Gattungen und derjenigen der Musikwissenschaft in Disziplinen oder in interne Forschungsbereiche eine Brücke schlagen, so dass wir mit diesen INTRA- (oder INTER-) disziplinären Ansätzen vorhaben, sowohl die Kategorien der Musik als auch die der Musikwissenschaft zu dekonstruieren. Oder genauer gesagt, die Musikwissenschaft(en) und ihre interne Struktur sind Teil der musikalischen Praktiken, die den Forschungsgegenstand »Musik« bilden. Unsere Feldforschungen führen uns deshalb zu einer reflexiven Vorgehensweise, in der unsere eigenen disziplinarischen Kategorien zur Konstruktion der Realität beitragen, die wir beobachten, und selbst zu Beobachtungsgegenständen werden.

Da wir beide einen »musikethnologischen« Background haben, möchten wir, noch bevor wir zu den Fallstudien übergehen, die Beziehungen zwischen Musikwissenschaft und Musikethnologie genauer untersuchen. Dies stand auch im Mittelpunkt mehrerer Debatten auf der Tagung »The New (Ethno)musicologies« des *British Forum for Ethnomusicology* im November 2001. Der 2008 erschienene Band mit demselben Titel<sup>13</sup> berichtet von dieser Tagung und den disziplinarischen Kontroversen im englischen Sprachraum (insbesondere im Vereinigten Königreich).

Die Beziehungen zwischen Musikwissenschaft (*musicology, musicologie*) und Musikethnologie (*ethnomusicology, ethnomusicologie*) spielen eine wesentliche Rolle in der Neudefinition der Wissenschaften, die sich mit Musik befassen; und sie lösen heftige Debatte aus, wie es die Reaktionen auf den provozierenden Titel von Nicholas Cook »We are all (Ethno)musicologists now« und noch mehr auf seine erste Fassung »We are all musicologists now« gezeigt haben.<sup>14</sup> Es ist nicht möglich, hier diese Beiträge zusammenzufassen. Wir möchten nur betonen, dass auch in diesen Debatten die Definition der Disziplinen durch die Musikgattungen, die sie konstituieren, hinterfragt wurde. Es wurde festgestellt, dass institutionelle Mechanismen die Trennung zwischen »unserer Musik« (Forschungsgegenstand der Musikwissenschaft) und »exotischer Musik« oder »der Musik der Anderen« (Forschungsgegenstand der Musikethnologie) immer noch verstärken.<sup>15</sup>

Einige Musikethnologen haben diese Trennung jedoch in Frage gestellt, indem sie westliche Musikarten mit den Methoden der Musikethnologie analysiert haben.<sup>16</sup> Unsere Fallstudien befinden sich an der Grenze dieser Versuche: wir befassen uns mit einer Musik, die in Europa entsteht, aber als »transkulturell«

<sup>11</sup> Laborde, »Pour une science indisciplinée de la musique«, S. 31.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> *The New (Ethno)musicologies*, hrsg. von Henry Stobart (*Europea: Ethnomusicologies and Modernities* 8), Lanham u. a. 2008.

<sup>14</sup> Nicholas Cook, »We Are All Ethnomusicologists Now«, in: *The New (Ethno)musicologies*, S. 48–70. Siehe auch Laudan Nooshin, »Ethnology, Alterity, and Disciplinary Identity; or ›Do we still need an Ethno-?‹ ›Do we still need an -ology?««, in: *The New (Ethno)musicologies* S. 71–75.

<sup>15</sup> Henry Stobart, »Introduction«, in: *The New (Ethno)musicologies*, S. 2f.; Lawrence Witzleben, »Whose Ethnomusicology?«, in: *Ethnomusicology* 41/2 (1997), S. 221.

<sup>16</sup> Siehe unter anderen: Kay Kaufman Shelemay, »Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds«, in *Ethnomusicology* 45/1 (2001), S. 1–29; Stephen Cottrell, *Professional music making in London*, Ashgate 2004; Nicholas Cook, »Western Music as World Music«, in *The Cambridge History of World Music*, hrsg. von Philip Bohlman, Chicago 2014, S. 75–100; *The Ethnomusicology of Western Art Music*, hrsg. von Laudan Nooshin, Abingdon 2011 (*Ethnomusicology Forum* 20/3).

gekennzeichnet wird, und mit einer Musik, die in Zentralasien entsteht, aber dort als »westlich« betrachtet wird.

## 2. Was ist »transkulturelle Musik« (*musique transculturelle*)?

Die Zisterzienserabtei Royaumont, die 30 Kilometer nördlich von Paris liegt, wurde vor 52 Jahren in eine Kunststiftung mit einem »Artist-in-Residence-Programm« umgewandelt. Diese Stiftung bietet verschiedene künstlerische Programme an, unter denen man das Programm »Transkulturelle Musik« findet. Dieses entspricht weder einem Konzept, noch einer Kategorie oder einem Musikgenre, das in Frankreich gebräuchlich wäre. Im Gegensatz zu Deutschland, wo man zum Beispiel am Institut für Musikwissenschaft Weimar »transcultural music studies«<sup>17</sup> studieren kann, werden in Frankreich keine Studiengänge mit dem Titel »Transkulturelle Musik« angeboten. Auch im Musikgeschäft oder in der Presse findet man keine Kategorie »Transkulturelle Musik«. Was ist also »Transkulturelle Musik«? Als Musikethnologin verbinde ich diesen Begriff mit zwei wichtigen und doch undefinierbaren Konzepten der Musikethnologie: »Musik« und »Kultur«. Auch in den anderen Disziplinen der Geistes- und Sozialwissenschaften, sei es in der Philosophie, der Soziologie, der Geschichte, der Anthropologie oder in der Musikwissenschaft, wurden unendliche Versuche gemacht diese Konzepte klar zu definieren. Davon würde uns hier wahrscheinlich keine wirklich zufriedenstellen.<sup>18</sup> Stattdessen schlage ich vor, als Ausgangspunkt die Fallstudie der Royaumont-Stiftung zu vertiefen um an diesem Beispiel, unter Einbeziehung verschiedener Disziplinen, innerhalb oder außerhalb der Musikwissenschaft, eine möglichst ausführliche Beschreibung von dem, was »transkulturelle Musik« sein könnte, zu geben.

Das Programm »Transkulturelle Musik« der Royaumont-Stiftung knüpft an die langjährige Geschichte der kulturellen Institution an: 1936 wurde in der Zisterzienserabtei aus dem dreizehnten Jahrhundert das erste öffentliche Konzert aufgeführt, zwei Jahre später wird sie Heim- und Arbeitsstätte für Künstler und Intellektuelle, 1964 wird dort die erste private Kulturstiftung Frankreichs, die Royaumont-Stiftung, ins Leben gerufen, mit dem Ziel künstlerische und intellektuelle Begegnungen zu fördern. Heute bietet die Royaumont-Stiftung folgende künstlerische Programme an: »Claviers« (Klavier, Orgel, Cembalo), »Voix« (lyrische Stimmen), »Choreografie« (zeitgenössischer Tanz), »Voix Nouvelle« (zeitgenössische Musik) und das Programm »Transkulturelle Musik«. Der Umbau der Abtei in einen Kulturtreffpunkt ist Teil der historischen Entwicklung von Maßnahmen für den Kulturgutschutz: So war die Royaumont-Stiftung unter anderem Mitbegründer des Europäischen Netzwerkes der Kulturtreffpunkte.<sup>19</sup> In dieser Hinsicht kann die Musik, die in der Royaumont-Stiftung geschaffen wird, auch aus der Perspektive der französischen Geschichte der Kulturinstitutionen, zu der sie aktiv beiträgt, analysiert werden.

Auf der Internetseite der Royaumont-Stiftung wird das Programm »Transkulturelle Musik« folgendermaßen vorgestellt:

»Es gestaltet Werke, in denen sich die Kulturen und musikalischen Sprachen verflechten, die durch die Globalisierung vernetzt wurden, ohne jegliche Hierarchie zwischen den Kulturen, ohne dabei weder die Schrift

---

<sup>17</sup> <https://www.hfm-weimar.de/transcultural-music-studies/das-studienprofil.html> (aufgerufen am 3.3.2016).

<sup>18</sup> Zum Beispiel verfassen Alfred Kroeber und Clyde Kluckhohn im Jahre 1952 eine Liste von mehr als 150 verschiedenen Definitionen des Wortes »Kultur«; Alfred Kroeber, Clyde Kluckhohn, »Culture: a critical review of concepts and definitions«, in: *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology / Harvard University* 47/1 (1952).

<sup>19</sup> <http://www.accr-europe.org/> (aufgerufen am 27.8.2014); Francis Maréchal, Direktor der Royaumont-Stiftung, ist auch Schatzmeister des Europäischen Netzwerkes der Kulturtreffpunkte.

noch die Mündlichkeit oder die Improvisation in den Vordergrund zu stellen. [...] Die Suche nach einer neuen Sprache, die dieser Vernetzung der Kulturen entspringt, zeichnet diese transkulturellen Werke aus.«<sup>20</sup>

Da diese Definition über das Internet jedermann zu Verfügung steht, kann sie uns hier als Referenz gelten, auch wenn sie letztlich nichts wirklich Konkretes über das tatsächliche Programm aussagt.

Im Internet erfährt man weiter, dass dieses Programm von Frédéric Deval<sup>21</sup> geleitet wird. Er hatte dieses Programm vor 16 Jahren eingeführt und damit gleichzeitig eine kritische Reflexion über die Verknüpfung von Musikkulturen ausgearbeitet. Zuerst nannte er sein Programm »Mündliche und improvisierte Musik«. 2013 benannte er es um in »Transkulturelle Musik«, immer bewusst in Opposition zu den Kategorien »Weltmusik« oder »World Music«. Er beteuert: »Die Weltmusik ist tot« und sagt: »die eigentliche Frage ist, was ist der Mehrwert der Migration, die Frage nach der Macht der Werke die daraus entstehen, um die Ästhetik und die Gesellschaften positiv oder negativ zu verändern.«<sup>22</sup> Dieser Diskurs über die Weltmusik fordert uns heraus die Theorien über die Weltmusik und die Globalisierung der Musik zu hinterfragen: Ist die »transkulturelle Musik« eine Kritik des musikalischen Kolonialismus<sup>23</sup> oder eher das Interesse an der Komplexität von dem, was in diesen innovativen Schöpfungen ins Spiel kommt?<sup>24</sup>

Nichts desto weniger wird das Programm »Transkulturelle Musik« aber eindeutig geografisch geortet, denn jeder Musiker wird mit seinem Ursprungsland vorgestellt: Ballaké Sissoko (Mali), Keyvan Chemirani (Frankreich/Iran), Anouar Brahem (Tunesien), Dino Saluzzi (Argentinien) oder Fabrizio Cassol (Belgien). Wenn man diese Darstellung unter dem Blickwinkel der Anthropologie der Globalisierung betrachtet, gibt sie uns Aufschluss über ein ganz spezifisches Verständnis der Veranstalter von der Globalisierung: Von welcher Globalisierung wird hier gesprochen? »Komponiert« hier das Programm »Transkulturelle Musik« eine bestimmte Vorstellung der Welt?

Der Diskurs des Veranstalters Devals ist nicht nur musikalischer und kultureller Art, er sucht das Politische in der Musik. Oft präsentiert er sein Programm, indem er einen direkten Bezug zwischen Kunst und Gesellschaft herstellt:

»Kunst für die Kunst ist gut, aber Kunst für die Gesellschaft ist sehr, sehr gut. Denn wenn die Kunst richtig berührt, dann berührt sie die Kunst des Zusammenseins, welche zur Gesellschaftsbildung beiträgt. In diesem Moment wird die Vibration der Politik durch die Vibration des Tones hörbar. Und dadurch werden wir doppelt berührt.«<sup>25</sup>

Wie kann man die politische Sichtweise der Musik von Deval deuten? Wie analysiert die Politikwissenschaft die politische Wirkung des musikalischen Handelns?<sup>26</sup>

Um die Fallstudie Royaumont-Stiftung weiter zu vertiefen ist die Analyse eines Konzertes ebenfalls sehr aufschlussreich. Dieses Jahr hat die Royaumont-Stiftung den Flötisten Magic Malik für eine einwöchige Künstlerresidenz eingeladen. Zum Abschluss wurde am 13. Juni 2015 ein Konzert mit dem Titel »Jour de

<sup>20</sup> <http://www.royaumont.com/fr/programme-des-musiques-transculturelles> (aufgerufen am 11.9.2015)

<sup>21</sup> Dieser Beitrag wurde am 2. Oktober 2015 vorgetragen. Inzwischen verstarb Frédéric Deval unerwartet am 27. März 2016.

<sup>22</sup> Frédéric Deval, »Les musiques du monde sont mortes. Vive le monde des musiques!«, in: *Mouvement* 48 (2008), S. 125

<sup>23</sup> Steven Feld, »From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat«, in: *The Traffic in Culture*, hrsg von George E. Marcus, Berkeley, California 1995, S. 96–125; Steven Feld, »Une si douce berceuse pour la »World Music«, in: *L'Homme* 171–172 (2004), S. 389–408.

<sup>24</sup> Martin Stokes, »Créativité, globalisation et musique«, in: *Volume!* 10/2 (2014), <http://volume.revues.org/4069> (aufgerufen am 1.6.2016).

<sup>25</sup> Präsentation der »musikalischen Saison« 2015 der Royaumont-Stiftung am 11.4.2015.

<sup>26</sup> Siehe unter anderen: Jacques Cheyronnaud, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de la culture*, Paris 2002; Denis-Constant Martin, »À la quête des OPNI (objets politiques non identifiés). Comment traiter l' invention du politique?«, in: *Revue française de science politique* 6 (1989), S. 793–815.

fête« (Festtag) gegeben. Mit »Jour de fête« hat Magic Malik ein neues Repertoire ausgearbeitet, das, nach ihm, »ein Synkretismus seiner unterschiedlichen musikalischen Vorgehensweisen« ist. Dafür kam er mit seinem Magic Malik Orchestra, das heißt einem Keyboarder, einem Bassisten, einem Schlagzeuger und zwei Stargästen: dem berühmten französischen Klarinettenisten und Saxophonisten Louis Slavis und dem amerikanischen Slam-Poeten Napoleon Maddox.

Im Internet wird Magic Malik als französischer Jazzflötist, der an der Elfenbeinküste geboren ist, vorgestellt.<sup>27</sup> Für Deval stellt Magic Malik den transkulturellen Musiker schlechthin dar: »In Magic Malik kommen die verschiedenen Kulturen an, er kombiniert sie mit Hilfe seiner Vorstellungskraft und gibt sie uns zu sehen.«<sup>28</sup> Indem Deval immer die Musiker vorstellt, aber nie die Musik, betont er eines der Probleme der Anthropologie: Kann man wirklich behaupten, dass jeder Musiker eine bestimmte Kultur verkörpert? Dies stellt die Frage nach den Identitäten, bei der die Sozialwissenschaften Antwort geben könnten.<sup>29</sup>

Devals Meinung nach ist Magic Malik ein außergewöhnlicher Musiker mit einer besonderen Ästhetik: Er ist »ein Musiker, der über die abendländische Kluft zwischen den musikalischen Kategorien hinaus geht. [...] Er ist ein Musiker, der die Flöte zu einem sensiblen Virtuositätsparoxysmus bringt.«<sup>30</sup> Dieser bestimmte ästhetische Aspekt einer Musik, eines Tones, eines Musikers kann musikwissenschaftlich weiter vertieft werden. Doch es bleibt die Frage: Kann die musikalische Analyse einer Musik die verschiedenen Kulturen, die sie beinhaltet, erkennbar bzw. hörbar machen? Insbesondere wenn der Musiker seine eigenen Musiktheorien schriftlich festgelegt hat und dabei nie von Kulturen geredet hat?<sup>31</sup>

Durch das Programm »Transkulturelle Musik« scheint Magic Malik sich seine eigene Interpretation dieser »transkulturellen Musik« zu schaffen:

»Ich finde, der Jazz ist schon von seinem Wesen her eine transkulturelle Musik. Weil der Jazz, in seinem Wesentlichen, die Musik von überall aufnimmt und sein Organismus trotzdem immer deutlich als Jazz identifizierbar bleibt.«<sup>32</sup>

Letztendlich scheint jeder die »transkulturelle Musik« auf seine eigene Art zu interpretieren. Die Diskursanalyse der anderen mitwirkenden Musiker zeigt, dass der Begriff »transkulturelle Musik« noch andere verschiedene Bedeutungen annehmen kann. Der Keyboarder und der Schlagzeuger verbinden diesen Begriff eindeutig mit Weltmusik oder mit World Music, ohne jedoch einen befriedigenden Zusammenhang mit ihrer eigenen Musikresidenz herzustellen. Für Louis Slavis »ist jede Musik transkulturell«, »diese Bezeichnung ist eigentlich für die Anderen gedacht. Für die Leute. Um ihnen eine Idee von Begegnung zu geben.« Nach Slavis machen die Musiker das eigentlich ständig, anderen Leuten zu begegnen. Die Diskursanalyse<sup>33</sup> kann demnach das ganze Konzept »transkulturelle Musik« dekonstruieren, da es für die musikalische Praxis nicht nötig ist. Und trotzdem sind die Diskurse über die Musik ebenso wichtig wie die Musik selbst, denn sie tragen auch dazu bei die Musik zu »fabrizieren«.

---

<sup>27</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Malik\\_Mezzadri](https://fr.wikipedia.org/wiki/Malik_Mezzadri) (aufgerufen am 11.9.2015).

<sup>28</sup> Präsentation der »musikalischen Saison« 2015 der Royaumont-Stiftung am 11.4.2015.

<sup>29</sup> Zum Beispiel: Gerard Lenclud, »Identité et identités«, in : *L'Homme* 187–188 (2008), S. 447–462.

<sup>30</sup> Siehe das Programm des Konzerts von Magic Malik in Royaumont am 13.6.2015.

<sup>31</sup> <http://www.magicmalik.com/Essais.html> (aufgerufen am 17.7.2015).

<sup>32</sup> Interview mit Magic Malik am 14.6.2015.

<sup>33</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris 2010.

Für das Publikum und die Förderer scheinen sie zudem von besonderem Nutzen zu sein. Eine Zuschauerin zum Beispiel meinte nach dem Konzert, dass die »transkulturelle Musik« sehr bereichernd wäre, insbesondere um den Anderen besser kennen zu lernen. Die soziologische Analyse des Publikums und deren Wahrnehmung könnte damit weitere Aspekte der Kategorie »Transkulturelle Musik« beleuchten.<sup>34</sup>

Nicht zuletzt, wäre eine Analyse der wirtschaftlichen Aspekte solcher kulturellen Institutionen nicht ohne Bedeutung, da das Programm »Transkulturelle Musik« auch das Interesse der Mäzene weckt. So überzeugte die »transkulturelle« Perspektive, unter anderem, die Stiftung Orange und die Flughäfen von Paris.

Die verschiedenen Facetten des ein und desselben Ausdrucks »transkulturelle Musik« zeigen die Polysemie des Ausdrucks auf, und die vielen verschiedenen INTRA- und INTERdisziplinären Perspektiven helfen die so bezeichnete Musik besser zu begreifen. Somit verwandelt sich das Funktionswort »transkulturelle Musik« in ein Problemwort, genauso wie der Anthropologe Gerard Lenclud es am Begriff »Tradition« verdeutlicht.<sup>35</sup>

So entspricht die Gestaltung eines Konzertes einer Summe von Diskursen, Ideen, Aktionen, Wahrnehmungen, Fähigkeiten und Möglichkeiten, die unter unterschiedlichen – ästhetischen, strategischen, historischen, kulturellen, politischen, wirtschaftlichen und musikalischen – Gesichtspunkten analysieren werden können. Der Begriff »Transkulturelle Musik« lässt sich nicht alleine durch die »Musik« oder die »Kultur« fixieren, denn das Handeln und die Diskurse der verschiedenen beteiligten Akteure verschieben ständig dessen Bedeutung.

### **3. Welche Werkzeuge gibt es, um die Produktion zeitgenössischer Musik in Taschkent, Usbekistan zu beschreiben?**

Als Ausgangspunkt möchte ich eine Situation nehmen, die ich während meiner Feldforschung in Usbekistan beobachten konnte. Ich werde zuerst ein paar Elemente des Kontextes angeben und kurz berichten, was ich beobachtet habe. Dann möchte ich die Frage stellen, mithilfe welcher analytischen Werkzeuge man eine solche Situation untersuchen kann und wie man eine möglichst ausführliche Beschreibung davon geben kann.

Meine Forschung betrifft die Verankerung einer neuen Musikkategorie in der ehemalige Sowjetrepublik Usbekistan, und zwar der Kategorie »zeitgenössische Musik«. In der sowjetischen Zeit war der Zugang zur westlichen musikalischen Avantgarde sehr begrenzt. Ab den 1930er Jahre wurde in jeder zentralasiatischen Republik eine »nationale Schule« entwickelt, indem russische Komponisten dort einheimische Studenten ausbildeten und zusammen mit ihnen die ersten nationalen Opern, Symphonien, Konzerte usw. schrieben. Diese nationale sowjetische Musik wurde von den Musikwissenschaftlern der Zeit der »Komponistenmusik« zugeordnet. Die Musik gliederte sich nämlich in die folgenden Kategorien: Folklore, ernste Musik mit mündlicher Überlieferung und Komponistenmusik. Die Kategorie »zeitgenössische Musik« im Sinne einer meistens experimentellen, oft atonalen Musik, wie sie im Westen verstanden wurde, gab es in Usbekistan vor dem Zusammenbruch der UdSSR kaum. Nur einige Komponisten hatten individuelle Kontakte mit der sogenannten »russischen Avantgarde« in Moskau, insbesondere mit Edison Denisov. Aber im Gegensatz zu den russischen Großstädten der UdSSR, wo mit ästhetischen Strömungen aus dem Westen schon schon ab den 1950er Jahren experimentiert wurde, waren sie in Usbekistan (und in ganz Zentralasien) kaum bekannt. Diese Lage macht das Eindringen der Kategorie »zeitgenössische

---

<sup>34</sup> Über die Verknüpfung von Musik und Wahrnehmung: Martin Denis-Constant, »Le myosotis, et puis la rose.... Pour une sociologie des musiques de masse«, in: *L' Homme* 177–178 (2006), S. 131–154.

<sup>35</sup> Gerard Lenclud, »Qu'est-ce que la tradition?«, in: *Transcrire les mythologies*, hrsg. von Marcel Detienne, Paris 1994.



Musik« nach Taschkent in den 1990er Jahren besonders interessant, da man durch dieses Phänomen ihre schnelle Institutionalisierung beobachten kann.

Während die offizielle Kulturpolitik Usbekistans nach der Unabhängigkeit die Aufmerksamkeit auf die überlieferten usbekischen Künste<sup>36</sup> und auf nationale Pop-Musik (»Estrada«)<sup>37</sup> lenkte, engagierten sich einige Komponisten mit der finanziellen Hilfe von ausländischen Institutionen und NGOs, um westliche zeitgenössische Musik in Usbekistan zu verbreiten und bekannt zu machen. Nicht nur die Klänge waren neu, sondern auch die Kategorie »zeitgenössische Musik« selbst, die erst seit kurzer Zeit in diesem Sinne (und nicht im Sinne von Pop-Musik) verwendet wurde.

Einer dieser Verfechter der zeitgenössischen Musik in Usbekistan ist das 2004 gegründete Omnibus Ensemble für zeitgenössische Musik. Es besteht aus ungefähr zehn Musikern, die teils europäische, teils usbekische Instrumente spielen. Ich werde mich hier mit der Beobachtung der Vorbereitung eines Konzertes des Omnibus Ensembles im September 2010 beschäftigen. Auf dem Programm standen Werke von Tan Dun, Mo Wuping und George Crumb.

Ich habe fast alle Proben beobachten und mich mit den Musikern unterhalten können. In den Proben war die Arbeit zuerst auf die Synchronisierung der verschiedenen Teile fokussiert, dann mehr auf Interpretation und Atmosphäre. Die Werke verlangten von den Musikern, dass sie die manchmal schwierigen Partituren lesen, was an die Musiker hohe Herausforderungen stellte, da sie im Konservatorium das westliche Repertoire des 20. Jahrhunderts nicht gelernt hatten.

Dazu sollte das Ensemble den Auftritt selbst vorbereiten: Die Teilnahme des Publikums an Tan Duns *Circle*, oder auch, wie sich die Musiker auf der Bühne bewegen, wenn inmitten des Stücks von Crumb die Geiger/-in und Bratschist/-in auf halbgefüllten Gläsern spielen sollen; oder wie und wann man die Szene für jedes Stück vorbereitet. Der Dirigent riet den Musikern, sich Zeit zu nehmen und sich nicht zu sehr zu beeilen, und erinnerte sie an die langen Pausen zwischen den Werken in den Konzerten in Darmstadt. Ein Teil des Ensembles hatte nämlich ein paar Monate davor an der berühmten Sommerschule teilgenommen.

Wenn man von dieser Situation ausgeht, also von der Vorbereitung eines Konzertes mit zeitgenössischer Musik in Taschkent, sind verschiedene disziplinarische Werkzeuge nützlich, die dann in unterschiedliche Richtungen führen. Es geht darum zu analysieren, was passiert, wenn Musiker im Proberaum zeitgenössische Musik produzieren und durch ihre Tätigkeit dazu beitragen, die Kategorie »zeitgenössische Musik« in Taschkent zu institutionalisieren. Ist es die Sache des Spezialisten für zeitgenössische Musik? Geht es darum, die aufgeführten Werke zu analysieren? Die Art und Weise, wie die Musiker über die Details der Werke arbeiten, kann man durch die Analyse der Noten und die Kenntnis der wichtigsten Trends der Komposition im 20. Jahrhundert besser verstehen. Oder ist es die Sache des kritischen Soziologen, der die Vorstellungen von zeitgenössischer Musik bei den Akteuren und ihre Stellung in der sozialen Hierarchie und die Strategien der »feinen Unterschiede«<sup>38</sup> untersuchen wird? Oder eines anderen Soziologen, der sich eher mit der Erzeugung einer »Zuneigung« zur zeitgenössischen Musik durch eine Vielfalt von »Mediationen«<sup>39</sup> beschäftigen wird? Durch die Beobachtung der Gesten, der Worte, der Gegenstände (und unter ihnen der Partituren), der Räume, der Interaktionen, die zur Herstellung der zeitgenössischen Musik

---

<sup>36</sup> Aleksandr Djumaev, »Kul'turnaia Politika v Uzbekistane: istoki i sovremennye tendentsii«, in: *Fonus* 6 (2003), Dushanbe, Tadschikistan, S. 20–38.

<sup>37</sup> Kerstin Klenke, *On the Politics of Music. Estrada in Uzbekistan*, Dissertation, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Hannover 2015.

<sup>38</sup> Pierre Bourdieu, *Die Feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1987.

<sup>39</sup> Antoine Hennion, *La Passion musicale*, Paris [1993] 2007.

beitragen, kann dieser Soziologe der Mediationen den Prozess der Institutionalisierung und Verankerung der zeitgenössischen Musik in Taschkent besser begreifen: Durch diese feine Beobachtung wird es möglich, individuelle Motivationen bei den Musikern und den Zuhörern ans Licht zu bringen. In einer anderen soziologischen Hinsicht können auch die Pausen, die im Konzert notwendig sind, um die Bühne für das nächste Werk vorzubereiten, vom Soziologen anhand der »situationist« Theorien<sup>40</sup> als Bestandteile einer situierten Handlung analysiert werden. Oder da kann der Ethnologe, der sich für Globalisierungsprozesse interessiert, die Kreuzung von verschiedenen Einflüssen – aus China, Europa, Amerika, Russland – und die Konstruktion einer alternativen nationalen Identität beobachten. Der Bezug auf Darmstadt und das Adjektiv »europäisch«, mit dem die Musiker die Arbeitsatmosphäre des Omnibus Ensembles kennzeichnen, sind Wert einer Analyse der Vorstellungen von Westen und Osten und der ausländischen Modelle in der lokalen Verankerung der zeitgenössischen Musik. Darüber hinaus zeugen die chinesischen Komponisten, die auf dem Programm des Konzertes in Taschkent stehen, von der Entwicklung einer asiatischen musikalischen Identität, in deren Rahmen die chinesischen Komponisten, die ab den 1980er Jahren im Westen erfolgreich wurden und eine neue chinesische Musik erzeugten, in Taschkent als Vorbilder gesehen werden. Hier können zahlreiche Werke über die musikalische Globalisierung<sup>41</sup> sowie klassische anthropologische Werke über die Globalisierung<sup>42</sup> die Beobachtungsperspektive bereichern: Dadurch kann die Aneignung ausländischer Strömungen und Stile zur Herstellung bzw. »Erfindung« einer nationalen Identität erläutert werden. Das spannende Phänomenon, das entsteht, wenn »ein westlicher musikalischer Stil angewandt wird, um eine nicht-westliche Identität zu erstellen«,<sup>43</sup> kann im Rahmen dieses kurzen Berichts nicht weiter entwickelt werden.<sup>44</sup>

Auch der Wirtschaftswissenschaftler könnte die Anpassung der Musiker an die Marktliberale Ökonomie und die Aneignung von Werkzeugen des »Fundraising« studieren. Die Finanzierung der Konzerte darf man nämlich in einer solchen vielschichtigen Analyse nicht vergessen. Da die zeitgenössische Musik außerhalb der offiziellen Kulturpolitik Usbekistans fällt, interessieren sich die NGOs mit Demokratisierungsprogrammen sehr dafür. Dadurch ist diese Musik politisch beladen, obwohl das politische Engagement kein anerkanntes Ziel der Musiker ist. Das Phänomen »zeitgenössische Musik« in Taschkent kann also auch das Forschungsobjekt des Politologen sein, der die Rolle der »zeitgenössischen Musik« im autoritären Regime Usbekistans und ihre Beziehungen zu den Demokratisierungsprogrammen der NGO und zu der internationalen Diplomatie analysiert, wie es 2012 in der 36. Ausgabe der Zeitschrift *Diplomatic History*<sup>45</sup> mit dem Schwerpunkt »Musical Diplomacy: Strategies, Agendas, Relationships« gemacht wurde.

Jeder dieser Forschungsbereiche kann eine andere Facette dieser Musiksituation beleuchten; und am Ende hätte man etwas, das nicht weit von der »thick description« des Anthropologen Clifford Geertz<sup>46</sup> ist. Die

<sup>40</sup> Lucy Suchman, *Plans and Situated Action*, Cambridge 1987.

<sup>41</sup> Siehe unter anderen Martin Stokes, »Music and the Global Order«, in: *Annual Review of Anthropology* 33 (2004), S. 47–72; Georgina Born, David Hesmondhalgh, *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley u. a. 2000.

<sup>42</sup> Um nur zwei der berühmtesten zu nennen: Roland Robertson, *Globalization. Social Theory and Global Culture*, London u. a. 1992; Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis u. a. 1996.

<sup>43</sup> Nicholas Cook, »Western Music as World Music«, in: *The Cambridge History of World Music*, Cambridge 2013, S. 84.

<sup>44</sup> Siehe Lucille Lisack, *Une Musique contemporaine ouzbèke? Recomposition de l'école nationale et références à l'Occident en Ouzbékistan*, Dissertation, Ecole des hautes études en sciences sociales / Humboldt Universität, Paris / Berlin 2015.

<sup>45</sup> *Diplomatic History* 36/1 (Januar 2012): *Special Forum: Musical Diplomacy: Strategies, Agendas, Relationships*; <http://dh.oxfordjournals.org/content/36/1.toc>.

<sup>46</sup> Clifford Geertz, »Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture«, in: Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York 1973, S. 3–30.

»zeitgenössische Musik« als soziales, ästhetisches, politisches und ökonomisches Phänomen besteht aus all diesen Facetten, die sich gegenseitig ergänzen.

Die zahlreichen Perspektiven, aus denen heraus man eine solche Musiksituation beobachten kann, bereichern das beobachtete Objekt und lassen viele Aspekte auftauchen, die sonst eine Analyse aus einem einzigen Forschungsbereich ausgelassen hätte. Die situierte Analyse einer musikalischen Handlung kann auf diese Weise dazu führen, die Entstehung und Entwicklung einer Musikkategorie zu verfolgen und zahlreiche Aspekte der Handlung der Akteure in Betracht zu ziehen. Durch diese vielseitigen Ansätze wird nämlich die Kategorie »zeitgenössische Musik« selbst und die Verwandlungen, die ihre neue Verankerung in Usbekistan bedeutet, hinterfragt. Dadurch ist die »zeitgenössische Musik« kein gegebener Gegenstand, der von einer spezialisierten Branche der Musikforschung thematisiert wird, sondern ein Phänomen, das sich unter verschiedenen Perspektiven analysieren lässt.

Diese zwei Feldforschungen zeigen, dass der disziplinarische Ansatz nicht vom Forschungsobjekt bestimmt wird, sei es das Omnibus Ensemble in Taschkent oder die Royaumont-Stiftung in Frankreich.

Zum Schluss möchten wir noch mit einem berühmten Zitat von Karl Popper wieder an das Thema der INTRA- oder INTERdisziplinären Ansätze anknüpfen. Popper stellt sich klar gegen den Glauben, »eine Theorie [müsse] von einer Definition ihres eigenen Gegenstandes ausgehen«. In einem Kapitel über philosophische Probleme schreibt er:

»Wir studieren ja nicht Fächer, sondern Probleme. Und Probleme können weit über die Grenzen eines bestimmten Gegenstandsbereichs oder einer bestimmten Disziplin hinausgreifen.«<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Karl R. Popper, *Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis*, Tübingen [1963] 2009.